



O caminho para *Além da Imaginação*: Rod Serling e a TV dos anos 1950¹

The road to Twilight Zone: Rod Serling and the 1950's television



José Augusto Dias Jr.²

¹ Trabalho elaborado como parte de projeto de pesquisa desenvolvido junto ao Centro Interdisciplinar de Pesquisa da Faculdade Cásper Líbero.

² Mestre em História Social pela USP (1996) e Doutor em História Cultural pela Unicamp (2004). Em 2010, publicou o livro *Os contos e os Vigários – uma história da trapaça no Brasil* (Leva). É professor de História Contemporânea na Faculdade Cásper Líbero (SP). E-mail: jadias@casperlibero.edu.br

Resumo: este artigo visa apresentar e comentar a trajetória de Rod Serling como autor de peças de teledramaturgia encenadas ao vivo na década de 1950, reconstituindo o contexto histórico em que tal meio de expressão se desenvolveu, alguns de seus principais autores e realizações, as motivações artísticas e políticas de Serling, seu estilo em termos narratológicos e os problemas e limitações que ele então encontrou e que determinaram sua mudança para outra esfera do fazer televisivo – a do seriado *Além da imaginação*, do qual foi criador, autor, apresentador e produtor executivo, a partir de 1959.

Palavras-chave: Rod Serling; teledramaturgia; teleteatros, censura; estudos de televisão; *Além da Imaginação*.

Abstract: this article aims to present and to comment Rod Serling's path as the author of live television plays in the 1950s, reconstituting the historical context in which this means of expression was developed, some of its most important authors and achievements, as well as Serling's artistic and political intentions; in addition to his style from the narratological point of view, and the problems and restraints he faced, which led him to other area of television practice, the one related to the series *Twilight Zone*, in which he performed as creator, author, host and executive producer, since 1959.

Keywords: Rod Serling; television play, teleplays, censorship, television studies; *Twilight Zone*.

Introdução

Em 2013, a mais importante das associações sindicais que representam os roteiristas para cinema e TV nos Estados Unidos, a Writers Guild of America West, realizou eleição entre seus integrantes para a seleção dos 101 seriados mais bem escritos em toda a história das televisões norte-americana e inglesa. A primeira colocação ficou com *The Sopranos* (criada por David Chase e produzida entre 1999 e 2007); a segunda, com *Seinfeld* (criada por Jerry Seinfeld e Larry David e produzida entre 1989 e 1998); e a terceira, com *The Twilight Zone* (criada por Rod Serling e produzida entre 1959 e 1964).

No comunicado em que justificou as escolhas, a *Writers Guild* destacou o quanto era significativo que a terceira posição tivesse sido entregue a um seriado que deixara de ser produzido 49 anos antes:

Nenhum outro programa na história da televisão provocou um efeito tão duradouro em termos de imaginário quanto o antológico seriado de Rod Serling, que podia funcionar tanto como uma perturbadora ficção científica quanto como um estudo do comportamento humano e da complexidade das decisões morais, com seus desfechos impressionantes e inesperados. (WRITERS GUILD OF AMERICA WEST, 2013, n.p., tradução nossa)

A colocação dada a Rod Serling e sua criação se torna tão mais expressiva, evidentemente, por ter sido conferida por seus colegas de ofício: escritores e roteiristas de cinema e TV, portanto profissionais particularmente bem situados para avaliar a dimensão de sua contribuição artística. *The Twilight Zone* – ou *Além da Imaginação*, título que recebeu no Brasil – se tornou o maior referencial em termos de narrativas de caráter fantástico na televisão; não é casual o fato de que Charlie Brooker, criador de *Black Mirror*, tenha declarado em repetidas entrevistas o quanto foi influenciado pelo universo ficcional de Serling.

Existe, porém, um aspecto menos lembrado mas não menos relevante no que se refere ao *Além da Imaginação*: a trajetória anterior de Rod Serling do ponto de vista artístico, intelectual e político, e que, de certa forma, o preparou e o conduziu à sua criação mais conhecida. Ao longo da década de 1950, Serling construiu uma significativa carreira como autor de peças de teledramaturgia que, por sua vez, eram encenadas e transmitidas ao vivo, em uma etapa correspondente aos primórdios da televisão norte-americana. Ali já surgiriam um ideário ético e um conjunto de preocupações políticas que viriam a motivar e a inspirar o domínio narratológico serlingniano, e que se tornariam uma constante em sua carreira.

Este artigo visa colocar em foco tal período inicial, contextualizando e comentando a primeira fase da produção televisiva de Rod Serling, sobretudo a partir da apresentação e da análise de dois de seus textos de maior repercussão no período (os teledramas *Patterns*, de 1955, e *Requiem for a Heavyweight*, de 1956). Isso implica em tomar tais encenações como autênticas fontes primárias – vale dizer, *documentos* de valor histórico –, além de outros registros de informação igualmente representativos e resultantes de pesquisa específica: artigos, notícias e críticas televisivas publicados pela imprensa da época e mesmo uma entrevista concedida pelo próprio Serling no final da década de 1950 a programa televisivo que gozava então de particular prestígio³.

Esse levantamento, naturalmente, foi complementado por fontes secundárias, como biografias de Rod Serling e textos de análise de sua obra. Procuramos com isso enriquecer a reconstituição do ambiente histórico em que ele construiu sua trajetória pessoal e artística e de ajudar a explicar um movimento crucial dentro dela, aquele que determinou sua transferência do teleteatro transmitido ao vivo para o formato do seriado – o que, por sua vez, implicou também na troca de narrativas ao estilo realista por outras ao feitiço do fantástico, com o início da produção do *Além da Imaginação*, em 1959. Limitações em termos de espaço restringiram as possibilidades de análises mais aprofundadas sobre o tratamento formal e estético das montagens aqui mencionadas; assim, preferimos nos concentrar nas linhas puramente narratológicas dos textos de Serling, vinculando-as às questões e discussões éticas e políticas que ele procurava apresentar ao público.

A “Era de Ouro” da TV norte-americana e o teleteatro

Em 1950, Rod Serling – então com 26 anos – vendeu seu primeiro texto para a televisão. Com o título de *Grady Everett for the People*, contava a história de um político inescrupuloso que acabava desmascarado em público. A encenação foi ao ar no mesmo ano pelo canal NBC, como parte da série *Stars Over Hollywood*.

Tratava-se de momento em que as criações televisivas começavam a adquirir novo alcance social. Apesar de ter realizado transmissões experimentais desde o final da década de 1920, a televisão só começou a se tornar realmente popular nos Estados Unidos entre o final da década de 1940 e o início da de 1950; foi então que

³ Vale destacar que as montagens de teledramaturgia mencionadas neste texto foram vistas por seu autor no formato de DVD, graças a edições especiais que recuperaram tais obras e as levaram a públicos muito mais amplos que os que puderam assisti-las quando de sua exibição televisiva original, na década de 1950. A indicação exata de cada uma delas e da edição em que podem ser vistas em DVD é apresentada nas Referências Videográficas, colocadas ao final do presente trabalho.

a combinação entre o crescimento no número de emissoras e o aumento expressivo de aparelhos de TV vendidos começou a consagrar o novo veículo como parte indissociável do que viria a ser o *American way of life* durante as primeiras décadas do segundo pós-guerra.

A ampliação do número de telespectadores teve como contrapartida a diversificação da programação levada ao ar. Era como se as emissoras procurassem oferecer algo a cada um, em uma tentativa de atingir as diferentes faixas de público – atrações infantis como *The Adventures of Rin Tin Tin* e o *Mickey Mouse Club*; espetáculos de variedades que alternavam números cômicos com apresentações musicais como o *Your Show of Shows*, de Sid Caesar, e o *Texaco Star Theatre*, de Milton Berle; programas de perguntas e respostas como o *You Bet Your Life*, de Groucho Marx, e o *Twenty One*, de Jack Barry; comédias de costumes que satirizavam as vidas das próprias famílias que as assistiam, como *The Honeymooners*, com Jackie Gleason, e *I Love Lucy*, com Lucille Ball; e assim sucessivamente. Esse período viria depois a se tornar conhecido, com certa dose de nostalgia e idealização, como *the golden age of television*, a “era de ouro da televisão” norte-americana, por seu pioneirismo e diversidade (MARSCHALL, 1987).

Um tipo de programa que se expandiu notavelmente ao longo da década de 1950 foi o do teleteatro: adaptações de obras famosas ou de peças escritas especialmente para serem apresentadas durante o chamado “horário nobre”, ou seja, o período noturno. Destinadas ao público adulto, essas encenações em geral procuravam uma respeitabilidade intelectual que as distinguisse da programação ligeira consagrada exclusivamente ao entretenimento. Exatamente por isso, se tratava de atrações que ostentavam orgulhosamente os nomes das empresas que as financiavam nos próprios títulos, em uma demonstração de prestígio dos patrocinadores: a *Kraft Television Theatre*, a *Westinghouse Studio One* e a *The Philco Television Playhouse*, por exemplo.

O fato de que tais programas eram transmitidos ao vivo fazia deles empreendimentos verdadeiramente épicos. Em geral, os atores tinham uma semana ou duas para memorizar suas falas e ensaiar deslocamentos no espaço do estúdio; durante a apresentação, tudo tinha que transcorrer na mais absoluta sincronia, da movimentação das câmeras às trocas quase instantâneas de figurino. Um lapso de memória que interrompesse a continuidade dos diálogos, um gesto desastrado que derrubasse cenários ou desplugasse cabos de iluminação, e o resultado era a catástrofe. Não havia segunda chance na época da teledramaturgia levada ao ar em tempo real. Isso tudo, evidentemente, cobrava seu preço – em depoimento concedido em 1981 para uma série que reexibiu algumas das melhores montagens da época,

lançada pela produtora *The Criterion Collection*, o diretor John Frankenheimer conta que, por causa do calor do estúdio e da tensão permanente a que era submetido, costumava perder aproximadamente dois quilos a cada transmissão⁴.

Havia um grau razoável de variedade em relação ao que era transmitido, evidentemente. O *General Electric Theater*, que tinha Ronald Reagan como apresentador de seus episódios, por exemplo, preferia abordagens mais conservadoras do ponto de vista estético e temático; questões socialmente controversas e soluções cênicas mais ousadas eram cuidadosamente evitadas. Por outro lado, uma série de novos autores e diretores passou a aproveitar o espaço que se abria para experimentar e ousar. Jovens autores como o próprio Gore Vidal, Paddy Chayefsky e Reginald Rose, e diretores igualmente jovens como John Frankenheimer, Arthur Penn e Sidney Lumet passaram a conceber e a apresentar narrativas inovadoras e inquietantes, muito distantes do padrão fantasioso e inofensivo que talvez fosse da preferência de audiências mais tradicionalistas. Abordando problemas sociais e conflitos existenciais, questões éticas e controvérsias políticas, eles levaram ao ar um universo dramatúrgico marcadamente realista e voltado para o reverso do *American dream* tão do agrado de outras produções.

O primeiro marco dessa teledramaturgia que procurava fugir do convencional e provocar a reflexão foi levado ao ar na noite de 24 de maio de 1953, quando *The Philco Television Playhouse* exibiu a montagem de *Marty* (1951), de Paddy Chayefsky, em que o protagonista representava praticamente a antítese de tudo o que o público estava acostumado a encontrar nos programas de televisão. Marty (interpretado por Rod Steiger) era um sujeito afável e tímido, solitário e pouco atraente, aparentemente conformado com a rotina de administrar um pequeno negócio no bairro italiano de Nova York. Essa existência modesta, porém, é atormentada pelo isolamento afetivo – Marty, além de não ter uma namorada, tampouco sabe o que responder quando clientes e amigos, familiares e vizinhos, o questionam sobre os motivos de semelhante vazio amoroso.

Esse estudo sobre a solidão e a inadaptação tampouco tinha compromisso com outro dos fundamentos da narratologia televisiva da época, o final feliz. Ao longo da trama, o protagonista acaba por conhecer uma mulher de quem consegue

⁴ Pode parecer paradoxal que antigos programas de televisão, levados ao ar originalmente ao vivo, tenham sido reexibidos em data posterior. Isso se tornou possível, porém, graças a processo conhecido como kinescope, por meio do qual uma câmera de cinema era acoplada a um monitor de televisão, de maneira a registrar em filme as imagens e o som da transmissão. O processo antecede a tecnologia do videoteipe e possibilitou a preservação de grande número de programas memoráveis e de grande valor histórico transmitidos pela televisão norte-americana nas décadas de 1940 e 1950.

se aproximar e estabelecer um início de relacionamento; ela, porém, é tão pouco cativante e socialmente destoante quanto ele. “Eu não queria que meu herói fosse um galã, nem que a moça fosse bela” – escreveu Chayefsky no texto de apresentação da peça editada em livro – “eu queria escrever uma história de amor exatamente como ela poderia acontecer com o tipo de gente que eu conheço pessoalmente” (CHAYEFSKY, 2016, p. 183, tradução nossa).

É interessante ressaltar que a repercussão de *Marty* chegou bem mais longe do que se poderia imaginar em princípio – ao Brasil, inclusive. Em artigo publicado em 1959 no periódico *O Estado de S. Paulo*, o teatrólogo João Bethencourt saudava Chayefsky da maneira mais enfática: “Nestes poucos anos, o drama de TV realizou progressos espantosos; entre outros serviços revelou um talento de primeira grandeza: Paddy Chayefsky” (BETHENCOURT, 1959, p. 38). O que torna tal declaração tão mais surpreendente é o fato de que *Marty*, obviamente, não havia sido exibido na televisão brasileira; Bethencourt havia tido acesso apenas ao texto da montagem televisiva, então publicado pela editora Simon & Schuster, e ao filme inspirado nela⁵.

Ainda assim, ele não hesitava em apresentar a criação de Chayefsky como paradigma das possibilidades dramatúrgicas da televisão: tratar-se-ia da recusa dos tradicionais expedientes melodramáticos que proliferavam desde os tempos do radioteatro e da consagração daquele “tipo de material que melhor funciona em TV. Os personagens pertencem ao cotidiano; não são tipos excepcionais. As situações são acessíveis a qualquer plateia; as relações entre os personagens são corriqueiras como a gente das ruas” (BETHENCOURT, 1959). Isso, para ele, chegava mesmo a fundamentar uma teoria da teledramaturgia:

A peça de TV deve fugir das armações demasiado evidentes, das excessivas coincidências, dos efeitos melodramáticos, da ênfase, da exclamação. Estes seriam elementos antirrealistas, demasiado teatrais. O sucesso de uma peça de TV dar-se-á muito mais por meio de uma identificação com os personagens, por meio de uma situação reconhecida como familiar, que pelos “climaxes”, pelas crises violentas, pelos “suspenses” ardilosamente engatilhados. (BETHENCOURT, 1959, p. 38)

As características indicadas por João Bethencourt estavam presentes em outra das montagens que marcaram a época. Em 20 de setembro de 1954, o programa *Westinghouse Studio One* transmitiu *Twelve Angry Men* (2016), de Reginald Rose, uma encenação que viria a provocar impacto ainda maior e mais duradouro do que

⁵ *Marty* foi filmado em 1955, com direção de Delbert Mann e Ernest Borgnine no papel principal.

Marty. Praticamente toda a ação transcorre na sala abafada de um tribunal, onde se reúnem doze jurados para decidir o destino de um jovem acusado de ter assassinado o próprio pai. Onze desses jurados estão convencidos da culpa do réu, portanto dispostos a condená-lo imediatamente à pena capital. Apenas um deles – o *jurado nº 8* – discorda dos demais. E, como o juiz havia determinado que a sentença deveria forçosamente ter unanimidade de votos, uma discussão cada vez mais acalorada passa a se desenvolver.

Rose conta que pouco antes de escrever a peça, havia servido ele mesmo como jurado em um caso de homicídio: “Ocorreu-me durante o julgamento que ninguém sabe o que se passa dentro da sala dos jurados a não ser os próprios jurados, e imaginei que uma peça situada inteiramente naquele ambiente despertaria a curiosidade da audiência” (ROSE, 1956, p. 156, tradução nossa). A situação proporcionava também excelente oportunidade para a discussão ética relacionada às questões das responsabilidades individuais e coletivas. O argumento do *jurado nº 8* não era o de que considerasse o acusado inocente, era o de que as provas apresentadas contra ele não lhe pareciam totalmente conclusivas. Essa defesa da presunção da inocência causava aborrecimento e irritação em alguns outros jurados, mas tocava em um ponto fundamental: era justo condenar alguém à morte sem que houvesse certeza absoluta de sua culpa? Tenso, sufocante, conflituoso, *Twelve Angry Men* se estabeleceu como verdadeira referência para aquela linha de produção televisiva que tinha como objetivo provocar o telespectador e fazê-lo pensar⁶.

Rod Serling e o teleteatro como missão

Por formação e convicção, Rod Serling era um integrante entusiasmado dessa corrente de teledramaturgia de estilo realista e empenhada em apresentar questões e contradições sociais. Seu universo ficcional começou a se formar, em primeiro lugar, a partir de uma experiência pessoal bastante dura. Em 1943, logo depois de completar o segundo grau, ele se alistou para servir como paraquedista no exército norte-americano durante a Segunda Guerra Mundial. Enviado com sua tropa às ilhas do Pacífico para enfrentar as forças japonesas na região, Serling enfrentou traumas como o pavor das emboscadas noturnas, a brutalidade dos combates e a convivência forçada com as muitas atrocidades de guerra. Tal experiência não poderia

⁶ *Twelve Angry Men* teve duas versões cinematográficas. A primeira foi dirigida por Sidney Lumet em 1957, com Henry Fonda e Lee J. Cobb no elenco; a segunda por William Friedkin, em 1997, com Jack Lemmon e George C. Scott nos papéis principais (ambas exibidas no Brasil com o título de *Doze homens e uma sentença*).

deixar de produzir cicatrizes físicas e emocionais. Serling voltou da guerra com o joelho permanentemente lesionado e uma visão muito mais desencantada e cética em relação aos impulsos e comportamentos humanos.

Outro acontecimento se tornaria decisivo para a consolidação de seus valores pessoais e artísticos: a influência de Arthur Miller. Em 1949, quando já havia iniciado carreira como autor de radiodramaturgia, ele assistiu à montagem teatral de *A morte do caixeiro viajante*, e o impacto provocado pelo mergulho emocional naquela sinuosa história feita de ilusão e desilusão se revelaria verdadeiramente extraordinário. Um dos biógrafos de Rod Serling, o jornalista Joel Engel (1989, p. 85, tradução nossa) comenta:

Quanto mais pensava sobre o assunto, mais Serling se dava conta de que o cerne dramático de *A Morte do Caixeiro Viajante* não eram as ambições frustradas ou os sonhos irrealizados, mas a questão da moralidade – neste caso, a futilidade dela em se tratando de uma sociedade que não necessariamente valoriza aquilo que é moral, justo, honesto, habitual. Durante a guerra, ele havia constatado com os próprios olhos que o destino em geral não faz qualquer distinção entre o bem e o mal, o que tornava cada morte ainda mais trágica.

Além disso, Serling ficou bastante impressionado com a capacidade do texto de criar personagens e situações tragicamente críveis e familiares, que espelhavam as angústias dos próprios espectadores e provocavam a reflexão. Tratava-se de um caminho a seguir do ponto de vista ético, narratológico e estético. Anos depois, quando já era um autor famoso mas atormentado pela interferência e pela censura imposta por redes de televisão e patrocinadores, Serling reafirmaria seus ideais em entrevista ao programa de televisão do jornalista Mike Wallace:

Considero verdadeiramente criminoso que não nos seja permitido abordar dramaticamente os males sociais da maneira como eles se apresentam, tratar dos temas controversos inerentes à sociedade em que vivemos. Acho ridículo que a dramaturgia, que pela própria natureza deveria servir para comentar como esses problemas afetam nossa existência cotidiana, seja impedida de fazê-lo, pelo menos no que se refere à teledramaturgia. (THE MIKE WALLACE INTERVIEW (1959), 2010, n.p., tradução nossa)

Ao analisar as concepções éticas e políticas que orientaram a obra de Rod Serling – incluindo os episódios escritos para o *Além da Imaginação* –, a professora e cientista política Leslie Dale Feldman comentou que ele era, de certa forma, um

autor “hobbesiano”, no sentido de que considerava sua época marcada pela violência, o egoísmo e o medo. A tradição cultural norte-americana de separar indivíduos entre *winner*s e *loser*s, “vencedores” e “perdedores”, na realidade promovia a “guerra de todos contra todos”, a que se referia Thomas Hobbes, e resultava no triunfo dos prepotentes, inescrupulosos e manipuladores. No mais das vezes, os poderosos se comportavam como verdadeiras bestas selvagens; eram os derrotados e os humildes que, paradoxalmente, mantinham a humanidade e a capacidade de solidariedade. Era uma visão bastante pessimista da condição humana, mas era também o estímulo para o desenvolvimento de uma dramaturgia de certa forma militante, voltada para a denúncia dos males sociais (FELDMAN, 2010).

Foi, aliás, por meio de um teleteatro com acentuado teor de crítica social que Rod Serling chegou a atingir prestígio semelhante ao de Paddy Chayefsky e Reginald Rose. Isso ocorreu quando o programa *Kraft Television Theatre* transmitiu, em 12 de janeiro de 1955, a encenação de sua peça *Patterns*, uma surpreendente dissecação moral das práticas empresariais e do ambiente corporativo norte-americano.

A ação gira em torno de três personagens: o proprietário da corporação *Ramsay & Co.*, Walter Ramsey; seu mais antigo subordinado, o executivo Andy Sloane; e um jovem recém-contratado pela empresa, Fred Staples. Este último imaginava em princípio que seu papel seria o de auxiliar Sloane na administração da empresa – coisa que o agradava bastante, tendo em vista o caráter benevolente e amável do experiente executivo a quem deveria responder como subordinado.

Pouco a pouco, porém, Staples começa a ser dar conta de que os planos de Ramsay eram outros – ele não o havia contratado para apoiar Sloane, e sim para substituí-lo. Aos olhos do proprietário da empresa, o velho executivo havia se tornado ultrapassado com suas tentativas de incluir valores humanitários na cultura da organização. Para ele, era preciso afastar os sentimentalismos e concentrar toda a energia na obtenção da única meta que importava, a de obter sempre a maior margem de lucro possível. Daí o cotidiano de pressões e humilhações a que submetia Sloane, e que logo passou a ser reproduzido pela maior parte dos outros dirigentes da empresa.

Para o jovem Fred Staples, a lenta degradação do colega a quem admira é um espetáculo doloroso e constrangedor. Sloane faz o possível para suportar as afrontas diárias, mas seu abatimento é inevitável. Vencido e extenuado, finalmente acaba por sucumbir a um ataque cardíaco. Finalmente está fora do caminho. No mesmo dia, Ramsey convoca Staples para assumir as funções do falecido. O que deveria ser o anúncio de uma promoção, porém, logo se transforma em um duro

confronto. Staples recusa a oferta e ataca o dono da empresa, acusando-o de prepotente e responsável pela morte de Sloane. Ramsey enfrenta a investida com impassibilidade; quando chega o momento de refutá-la, o faz em tom quase didático:

O que você espera de mim, desculpas? Eu não peço desculpas. Você vai sair daqui se sentindo um herói porque falou o que queria, firme, determinado. E depois disso, fará o quê? Trabalhará em algum lugarzinho insignificante, administrado por pessoas de bem, onde você não vai encontrar qualquer estímulo, desafio, possibilidade de realizar algo maior? Um lugar onde você será o melhor, mas só porque não haverá competição, nada por que valha a pena se esforçar, tudo muito fácil? (PATTERNS, 1955, n.p., tradução nossa)

Staples se sente desconcertado com a reação de Ramsey. Em vez de procurar defender-se das acusações de desumanidade, este se limita a desenvolver uma linha de argumentação que, cruel que seja, não deixa de fazer sentido do ponto de vista da lógica feroz do capitalismo – em se tratando de negócios, o que importa são os resultados, não as intenções. Um tanto perplexo, Staples pergunta o que Ramsey espera dele. A resposta é direta:

Quero que você fique! Preciso da ajuda de alguém com a sua capacidade. Você é o único em condições disso. Certo, você não gosta de mim. Para você, eu não sou uma boa pessoa. Mas aqui você aprenderá mais, crescerá mais, realizará mais do que em qualquer outro lugar. Porque eu vou arrancar a sua pele até obrigá-lo a atingir isso. Eu não quero que você goste de mim; enfrente-me, tome meu lugar, se conseguir. E veja os negócios crescerem como resultado do seu trabalho, em uma escala que sequer pode imaginar agora. Seja uma consciência para mim, o que quer que queira ser. Se fizer algo que não aprovo, logo vai saber. Mas se ficar, terá que lutar por cada uma das minhas ideias e dos meus princípios. Acho que você é forte o suficiente para aceitar e, se não o fizer, é forte o suficiente para dar o fora. (PATTERNS, 1955, n.p., tradução nossa)

Com as coisas colocadas em tais termos, resta apenas a Staples dar sua resposta. E ele aceita a oferta. Incapaz de rebater os argumentos do antagonista, ele concorda em trabalhar e conviver com o homem a quem odeia em troca de um provável sucesso profissional. A figura de Ramsey lembra a do Mefistófeles fáustico, com a oferta de conhecimento e poder em troca do abandono de escrúpulos filantrópicos e pruridos morais. No final das contas, nem mesmo o idealista Staples consegue resistir a semelhantes possibilidades.

Serling escreve livremente e sem concessões; a rendição final de Staples significava deixar de lado qualquer perspectiva mais edificante que, de alguma forma, vingasse o suplício de Sloane. Tratava-se de um “final infeliz” que conferia enorme força dramática à narrativa. Essa história de ambição e crueldade, hipocrisia e arrivismo, provocou grande impacto em seus espectadores. Poucos dias depois da transmissão da encenação, o normalmente sisudo crítico televisivo do periódico *The New York Times*, Jack Gould, não economizou palavras para saudá-la:

Nos últimos meses, nada empolgou tanto a indústria televisiva quanto “Patterns”, uma peça original de Rod Serling produzida pelo Kraft Television Theatre. O entusiasmo é justificado. Por conta de seu texto, atuação e direção, “Patterns” permanecerá como um dos pontos altos da TV, dentro de sua evolução enquanto meio de comunicação. [...] Graças a seu poder narrativo, à força de seus personagens e ao esplêndido clímax, o trabalho do sr. Serling constitui um triunfo criativo único. (GOULD, 1955, p. 32, tradução nossa)

Gould seguia destacando o desempenho dos intérpretes – especialmente do ator Everett Sloane no papel de Walter Ramsey – e fazia ainda uma sugestão sem precedentes para aqueles tempos de teleteatros encenados ao vivo: a de que a montagem de *Patterns* fosse apresentada uma vez mais: “a repetição desta performance, tão logo quanto possível, deveria ser obrigatória” (GOULD, 1955, p. 32, tradução nossa). A proposta, aliás, foi aceita e em 9 de fevereiro de 1955, pouco menos de um mês depois da primeira transmissão, a peça foi levada ao ar novamente, com o mesmo elenco e sob a orientação do mesmo diretor, Fielder Cook.

Em 1956, ano seguinte ao da encenação de *Patterns*, Rod Serling obteve êxito semelhante com texto que seguiria a mesma linha de exposição das iniquidades sociais. Na noite de 11 de outubro daquele ano o programa *Playhouse 90* levou ao ar a encenação de sua peça *Requiem for a Heavyweight*, um drama ambientado no mundo do boxe profissional. O protagonista, Harlan “Mountain” McClintock, é um veterano e decadente boxeador que, apesar de tudo, insiste em cultivar o sonho de um dia conquistar o título de campeão mundial na categoria dos pesos-pesados. É evidente que esse é um devaneio irrealizável, principalmente depois que McClintock sofre mais um nocaute e o médico que o examina após o embate se recusa a renovar sua licença como lutador profissional – o diagnóstico é o de que ele havia chegado a um ponto em que novos golpes na cabeça poderiam resultar na cegueira e outros problemas neurológicos graves. Em outras palavras, o médico da liga dos pugilistas profissionais decreta o encerramento da carreira de McClintock como boxeador.

A peça trata de um dos temas favoritos do universo ficcional serlingniano e que seria bastante desenvolvido depois em vários dos episódios do seriado *Além da Imaginação*: a trajetória do derrotado, o indivíduo abatido pelos revezes do destino e que luta por uma saída que lhe garanta um mínimo de dignidade pessoal. McClintock representa o reverso do “sonho americano” de êxito e prosperidade, e é com uma compaixão típica que Serling se dedica a apresentar-lhe as desventuras. Abandonado por seu agente, Maish, um escroque inescrupuloso a ponto de ter apostado em sua derrota naquela que seria sua última luta, ele subitamente encontra-se abandonado e desprovido de quaisquer perspectivas – o único que ainda dedica atenção a McClintock é seu antigo e idoso preparador físico que, no entanto, pouco ou nada pode fazer por ele agora. Não existe vida ou identidade para McClintock fora dos ringues e ele não pode mais frequentá-los.

Desorientado, o antigo lutador chega mesmo a ser conduzido ao serviço de assistência social, em procura de uma nova ocupação. Mas tudo parece muito difícil para aquela figura corpulenta e, no entanto, frágil, com o rosto deformado pelas muitas cicatrizes resultantes de quatorze anos de boxe profissional. Ele simplesmente não consegue se imaginar como operário ou vendedor, como sugere Grace, a assistente que lhe atende. E, quando esta o pergunta se ele ainda sofre as dores resultantes de tantos anos de combates, a resposta é melancólica:

Sim... Dói bastante, com certeza, mas estou me acostumando a isso. Sabe, é como conviver com um velho amigo. Mesmo durante catorze anos, a gente acaba dando um jeito de aguentar cada pancada que leva, porque é parte do negócio, é parte do jogo dar um jeito de suportar. Mas chega uma hora em que tantas pancadas juntas começam a doer demais, para alguns elas doem tanto que a gente tem até vontade de gritar... Quando a gente percebe que pagou todo esse preço para nada. (REQUIEM FOR A HEAVYWEIGHT, 1956, n.p., tradução nossa)

McClintock ainda é procurado por seu antigo agente, mas apenas para passar por uma última humilhação. Sempre endividado, Maish imagina uma nova forma de continuar a explorar o antigo boxeador: fazendo dele um participante dos espetáculos de luta-livre, o degradante circo dos combates simulados e das derrotas combinadas. Esgotado, McClintock decide, ao final, abandonar tudo e voltar à sua pequena cidade natal, enquanto pondera sobre uma das ocupações que lhe foram propostas por Grace – a de trabalhar como monitor de crianças em colônias de férias. Uma alternativa pouco heroica para quem antes aspirava o título mundial como boxeador, mas talvez uma possibilidade de sobrevivência.

Destaca-se, na encenação, a interpretação de Jack Palance – que havia sido lutador de boxe antes de se tornar ator – no papel de Harlan “Mountain” McClintock. *Requiem for a Heavyweight* seria como que o apogeu de Rod Serling na área do teleteatro – e, ironicamente, o início de seu gradual afastamento dele. Novas circunstâncias e um ambiente cada vez mais hostil em relação à liberdade de criação acabariam por obrigá-lo a procurar novos caminhos.

As mais ridículas interferências

Um primeiro aspecto relacionado ao distanciamento de Serling do teleteatro tinha a ver com a impressão de que, na realidade, seus dias estavam contados. Em artigo publicado em novembro de 1957, ele parecia antever a época em que os seriados tomariam por completo o espaço das encenações ao vivo – aquilo que Serling chamava ironicamente de *TV in the Can* (TV enlatada, em uma tradução livre). Tornavam-se cada vez mais evidentes as suas vantagens: em vez dos atropelos e riscos das transmissões em tempo real, as encenações filmadas ao estilo dos seriados permitiam o conforto da repetição das tomadas ao menor sinal de erro, mais agilidade em termos de edição, multiplicidade de locações, refinamento maior do ponto de vista da trilha sonora e do fundo musical, e assim por diante. Em perspectiva, a comparação chegava a parecer até desigual. Serling lamentava o possível fim do teleteatro levado ao ar no momento mesmo em que era encenado:

A representação dramática ao vivo, de sessenta ou noventa minutos, tem uma atmosfera teatral, uma espontaneidade e um impacto que o programa filmado jamais poderá pretender igualar. Sejam quais forem suas falhas e imperfeições, elas, na realidade, servem mais para demonstrar sua força do que sua fraqueza, porque lembram os espectadores de que estão assistindo ao drama enquanto ele se desenrola – não depois de milhares de metros de película filmada vários meses antes. (SERLING, 1957, n.p., tradução nossa)

Serling não se declarava necessariamente contra a alternativa que, afinal, acabaria por adotar pouco depois, com *Além da Imaginação*. Ele tinha plena consciência de que as coisas no meio televisivo eram inevitavelmente efêmeras: “Em televisão nada é permanente a não ser a própria impermanência” (SERLING, 1957, n.p., tradução nossa). Ainda assim, não deixava de lastimar o declínio de um formato artístico que parecia próximo de seu canto do cisne.

Mas o grande problema que Serling enxergava no teleteatro era outro. Ele se sentia cada vez mais incomodado com as muitas interferências externas que, a seu

ver, vinham atingindo mesmo o caráter de censura. Com efeito, os programas de teledramaturgia ao vivo tinham patrocinadores fixos que, no mais das vezes, se sentiam no direito de impor alterações mesmo nos textos dos autores de maior prestígio, em função do que viessem a considerar contrário às imagens de seus produtos. Em um debate público realizado em 1960, e que tinha como tema a adoção de possíveis medidas para evitar esse tipo de intromissão, ele deixou suficientemente claro seu descontentamento, de acordo com matéria publicada na época:

Rod Serling, premiado autor de teleteatro e também produtor, afirmou ter sido “submetido às mais ridículas interferências” por parte dos patrocinadores de seus programas. Disse também, no entanto, que não sabe o que o governo federal poderia fazer a respeito do problema. Como exemplo, Serling disse que as companhias de seguro se opõem à colocação de cenas de suicídio nos enredos, e que “o pessoal da indústria alimentícia não quer que seja mostrada qualquer coisa que possa vir a reduzir o apetite dos telespectadores”. (TV ADDS..., 1960, p. 71, tradução nossa)

A modificação de textos dramáticos em função de interesses comerciais parecia-lhe inaceitável. “Estamos criando um novo tipo de cidadão, um que será extremamente seletivo no que se refere a cereais e a automóveis, mas que será incapaz de pensar”, declarou na mesma época a um periódico (SERLING, 1957, apud SANDER, 2011, p. 135, tradução nossa).

Para Serling, as coisas parecem ter chegado ao ponto de esgotamento quando ele decidiu levar adiante um projeto de escrita inspirado no chamado “Caso Emmett Till”, ocorrência trágica passada em agosto de 1955 em uma pequena cidade do estado de Mississippi. Emmett Till era um rapaz negro de catorze anos de idade que foi acusado de assédio por uma mulher branca – ele teria assobiado e feito comentários maliciosos ao vê-la (décadas depois, a reclamante finalmente admitiria que a denúncia era falsa). Assim que a notícia do suposto episódio circulou pela comunidade, parte de sua população branca se reuniu para deter e linchar Till da maneira mais brutal. A covardia e a violência com que o adolescente havia sido morto eram absurdas; ainda assim, seus assassinos seriam considerados inocentes poucos meses depois, em um julgamento em que o júri era composto exclusivamente por homens brancos.

Ao planejar levar para a televisão uma montagem relacionada a tais acontecimentos, Serling sabia que estava caminhando em terreno minado. Ele tinha plena consciência de que seria praticamente impossível reproduzir o conflito de maneira mais direta, com uma vítima negra perseguida por algozes brancos; assim,

optou por uma narrativa alegórica, na qual as circunstâncias gerais do Caso Till pudessem ser reconhecidas. Na sua primeira versão do texto, o protagonista passava a ser um senhor judeu, já idoso e possuidor de uma pequena casa de penhores, que era perseguido e assassinado por um detrator preconceituoso, o mesmo que seria depois absolvido em um julgamento viciado. Tão longe, tão perto: quem quer que se sentisse incomodado com tal história, imaginava, estaria expondo a própria intolerância.

O problema era que, de fato, não faltava quem estivesse disposto a expor a própria intolerância. A encenação deveria ser apresentada no programa *The United States Steel Hour*, patrocinado por uma grande companhia produtora de aço, a *United States Steel Corporation*. Tão logo começaram a circular informações sobre o projeto de Serling, a empresa passou a receber pressões e ameaças de boicote por parte de organizações segregacionistas espalhadas pelos estados do Sul dos Estados Unidos. Atemorizada, a companhia passou a impor mudança após mudança no texto original. Para tentar afastar semelhanças incômodas, o lugar em que se passava a ação foi mudado para a Nova Inglaterra, no Nordeste dos Estados Unidos – convenientemente longe dos estados do Sul. A palavra “linchamento” foi cuidadosamente eliminada do texto e a vítima deixou de ser um senhor judeu para se transformar em “um estranho sem nome”; por fim, o assassino passou a ser “um rapaz decente que perdeu a cabeça por um momento”. A encenação foi levada ao ar em 25 de abril de 1956 com o título de *Noon at Doomsday*, e o resultado final era “pavorosamente absurdo”, como aliás não deixaram de registrar os críticos televisivos da época (ENGEL, 1989, p. 125-126).

Alguns anos depois de semelhante desastre, Serling chegou a acreditar que poderia vir a revertê-lo, rerepresentando seu enredo original para outro programa de teleteatro – agora para o *Playhouse 90*, prestigiada série transmitida pela emissora CBS. A montagem, intitulada *A Town Has Turned to Dust*, de fato foi encenada na noite de 19 de junho de 1958, mas dessa vez as alterações impostas pelos executivos da CBS desfigurariam o texto de maneira ainda mais grotesca: fizeram da vítima um romântico jovem mexicano chamado Pancho, acusado de ter assaltado uma loja do vilarejo em que vive, e que acaba sendo retirado à força da cadeia e enforcado por uma multidão enfurecida. Daí em diante, a história passa a se concentrar nos remorsos do xerife que não conseguiu impedir o crime e que, ao final sacrifica a própria vida em novo confronto com os assassinos do rapaz. Era impossível enxergar na peça a mais remota alusão ao caso Emmett Till. O teleteatro como espaço aberto para a livre expressão da crítica social e a apresentação de criações autorais e provocativas parecia não ter mais lugar na televisão norte-americana.

Conclusão: a chegada a *Além da Imaginação*

Ironicamente, foi a mesma CBS que proporcionaria uma saída para Serling. Pouco antes do episódio da mutilação de *A Town Has Turned to Dust*, a emissora o havia sondado sobre a possibilidade de desenvolver um novo seriado. Ele aceitou o convite, com a condição fundamental de que lhe fosse assegurada total liberdade criativa, vale dizer, o compromisso formal de que não haveria quaisquer tentativas de interferência por parte da emissora ou dos patrocinadores nos textos dos roteiros. Para garanti-lo, Serling assumiu a função de produtor executivo da série, função que acumulou com a de coordenador geral, apresentador e autor – o contrato previa que ele deveria escrever 90 dos 156 episódios previstos para as cinco temporadas de *Além da Imaginação* (uma obrigação árdua em se tratando de um programa semanal, mas que ele chegou a superar, posto que escreveu 92 dos 156 episódios).

O que se seguiu pode ser descrito como processo de reinvenção – um autor que continuava empenhado em usar a ficção televisiva como forma de provocar a crítica social e a reflexão, mas que passava a fazê-lo em termos metafóricos e alegóricos, por meio de narrativas alinhadas à tradição da literatura fantástica de Hoffmann e Kafka, Gógol e Stevenson: aquele ambiente ficcional em que “o impossível se infiltra no possível”, na brilhante definição de Alberto Manguel (1985, p. xvii).

Alguns exemplos talvez ajudem a mostrar como isso se deu. No episódio “The monsters are due on Mapple Street” (primeira temporada), os vizinhos que passam a denunciar e a atacar uns aos outros, convencidos de que entre eles está infiltrado um alienígena a serviço de um tenebroso plano de conquista do planeta, representam uma alusão evidente ao clima de intolerância e perseguição do macarthismo⁷. Em “A Quality of Mercy” (terceira temporada), a história do tenente que, durante a Segunda Guerra, cerca uma tropa de soldados japoneses e, em vez de fazer deles prisioneiros, ordena impiedosamente seu extermínio imediato, para pouco depois descobrir-se transformado em japonês e prestes a se tornar vítima da própria ordem, presta-se à denúncia das atrocidades de guerra, do preconceito e do fanatismo. Em “The Shelter” (terceira temporada), o médico que se fecha em seu abrigo antiatômico quando soam os alarmes de um ataque nuclear, negando entrada

⁷ Vale lembrar que na entrevista ao programa de Mike Wallace a que fizemos referência acima (e que foi realizada no mesmo ano em que foi ao ar a primeira temporada de *Além da Imaginação*), Serling afirmou que sua maior ambição era a de escrever para a televisão “uma peça justa e verdadeira sobre a era de McCarthy” (THE MIKE, 1959, tradução nossa).

nele aos desesperados vizinhos com os quais confraternizava alegremente pouco antes, encarna os piores pesadelos da Guerra Fria (THE TWILIGHT ZONE, 2006).

O destaque conferido ao *Além da Imaginação*, na lista elaborada pela *Writers Guild of America West* (2013), demonstra o quanto esses e outros episódios do seriado marcaram diferentes gerações de telespectadores. Não deixa de ser revelador em relação ao meio histórico em que floresceu a televisão, com suas possibilidades e limitações, a trajetória de seu criador.

Referências

BETHENCOURT, J. “Introdução a Paddy Chayefsky: uma teoria do teatro na TV”. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, Suplemento Literário, 30 ago. 1959, p. 38.

CHAYEFSKY, P. *The collected works of Paddy Chayefsky: the television plays*. New York: Applause Books, 1995.

ENGEL, J. *Rod Serling: the dreams and nightmares of life in the twilight zone*. Chicago: Contemporary Books, 1989.

FELDMAN, L. D. *Spaceships and politics: the political theory of Rod Serling*. Lanham: Lexington Books, 2010.

GOULD, J. “Patterns’ is hailed as a notable triumph”. *The New York Times*, New York, 17 jan. 1955, p. 32.

MANGUEL, A. *Black water: the book of fantastic literature*. Toronto: Lester & Orpen Dennys Publishers, 1985.

MARSCHALL, R. *The golden age of television*. New York: Exeter Books, 1987.

SANDER, G. F. *Serling: the rise and twilight of TV’s last angry man*. Ithaca: Cornell University Press, 2011.

ROSE, R. *Six television plays*. New York: Simon and Schuster, 1956.

SERLING, R. “TV in the can vs. TV in the flesh”. *The New York Times*, New York, 24 nov. 1957, p. 54.

THE MIKE Wallace Interview (1959). 21’15”. *Paul Eres*. YouTube. 2010. Disponível em <<https://goo.gl/Ua2K4E>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

TV ADDS support to code of ethics. *The New York Times*, New York, 6 jan. 1960, p. 71.

WRITERS GUILD OF AMERICA WEST. “101 Best Written TV Series: 3 – The Twilight Zone”. Los Angeles, 2013. Disponível em <<https://goo.gl/dSrSQU>>. Acesso em: 10 jan. 2017.

Referências audiovisuais

MARTY. Direção: Delbert Mann. Roteiro: Paddy Chayefsky. EUA, 1953, 52 min. DVD, New York: The Criterion Collection, p/b, 52 min, NTSC, 1981. (Disco 1 da coleção The Golden Age of Television).

PATTERNS. Direção: Fielder Cook. Roteiro: Rod Serling. EUA, 1955, 53 min. DVD, New York: The Criterion Collection, p/b, 53 min, NTSC, 1981. (Disco 1 da coleção The Golden Age of Television).

REQUIEM for a heavyweight. Direção: Ralph Nelson. Roteiro: Rod Serling. EUA, 1956, 73 min. DVD, New York: The Criterion Collection, p/b, NTSC, 1981. (Disco 2 da coleção The Golden Age of Television).

THE TWILIGH Zone: the complete definitive collection. EUA, 1959-64, 4.524 min. DVD, Chatsworth: Image Entertainment Inc., p/b, NTSC, 2006. (Caixa com as cinco temporadas da série).

TWELVE angry men. Direção: Franklin Schaffner. Roteiro: Reginald Rose. EUA, 1954, 51 min. DVD, New York: Koch Vision, p/b, NTSC, 2016. (Disco 5 da coleção Studio One Anthology).

submetido em: 26 fev. 2018 | aprovado em: 27 jun. 2018.